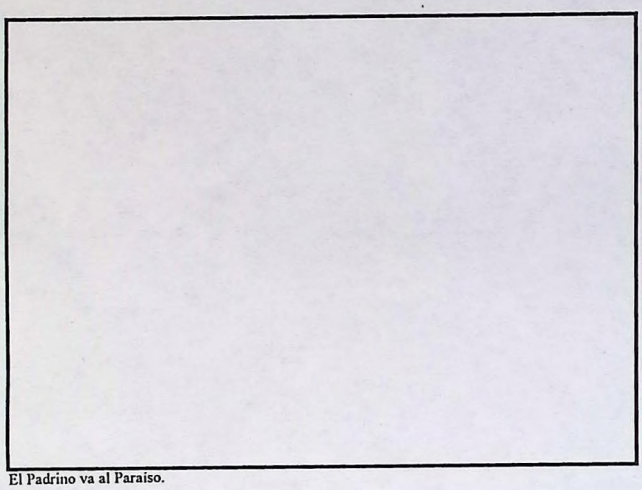
cine oja n. 23

cine-oja

Contra la Ley de cine FONPIETRI
De todo como en Botica.
Con récipe morado:
El silencio de los inocentes, Matador,
Despertares, El Padrino III. Sin prescripción
facultativa: Cyrano de Bergerac, Havana,
Matrimonio por conveniencia, Danza con lobos
y Un sueño en el abismo

febrero 1992 **bs. 20** Bs. 800



El Padrino va al Paraiso.

CONTRA LA LEY AUTOCRATICA DE CINE

Una vez más ha sido introducido al Congreso un Proyecto de Ley de Cine. Desde 1967 la ceremonia viene repitiéndose periódicamente y en junio de 1979 el proyecto conocido como "Proyecto de Ley de Cine de los Gremios" fue entregado formalmente a la Comisión de Economía del Congreso de la República. El nuevo proyecto, que se conocerá como el "Proyecto Fon Pietri", comenzó a circular en el Congreso hace un año, y ahora, sorpresivamente, 24 años después, 12 años después, es reintroducido ante la Comisión de Cultura férreamente dirigida por su presidenta María Teresa Castillo.

Es extremadamente irónico que el Proyecto de los Gremios, resultado de larguísimas discusiones y revisiones con participación de todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica, con una sólida proposición cultural que no se rebajaba ante la proposición comercio-industrial, fuera introducida ante la Comisión de Economía, mientras que el Proyecto Fon Pietri, donde la referencia cultural es una fantasmagoría puesta con fines exclusivamente demagógicos, ya que en la concreción del proyecto la cultura desaparece, y donde los principios comercio-industriales dominan de manera apabullante, sea introducida al Congreso vía Comisión de Cultura. Señal de los tiempos y de la manera de navegar según los vientos. En 1979 se aspiraba al padrinazgo del Ministerio de Fomento, en 1991 se aspira al padrinazgo del Ministerio de la Cultura, de quien dependen los sueldos que paga Foncine.

No nos detendremos mucho en el Proyecto Fon Pietri, que hemos analizado con cierta extensión en el número 21 de Cine-Oja. Repetiremos sólo que es un proyecto que va contra las tendencias históricas de Venezuela. Mientras el Proyecto 1979 y el Estatuto original de Foncine, simplificación derivada de aquel, planteaban una estructura descentralizada donde las decisiones básicas estaban en comisiones representativas de todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica, desde la realización y la distribución, hasta la crítica y los espectadores, el Proyecto 1991 propone una centralización absoluta con todo el poder en manos de un autócrata nombrado a dedo por el Presidente de la República. Ahora, cuando hasta los gobernadores y alcaldes son elegidos directamente y existe una ley de transferencia de competencias a los poderes estadales y municipales, se propone un proyecto con una centralización absoluta del poder, por no mencionar sus aspectos desnacionalizadores y antinacionales y su extremada voracidad monetaria.

Lo que más sorprende es que este Proyecto, preparado por una Comisión de Notables Autonombrados, sin consultas ni discusiones de ninguna especie, sea reintroducido **ahora** en el Congreso. Es evidente que un gremio de importancia capital en la producción nacional es la ANAC (Asociación Nacional de Autores Cinematográficos). Tres expresidentes de la ANAC formaron parte de esa Comisión de Notables, Jacobo Penzo, Oscar Lucien, Julio Sosa Pietri, y esto marca de alguna manera la sumisión e integración de la ANAC a Foncine durante los últimos años. Sin embargo, el sólido fracaso de la política de los dirigentes de la ANAC y de Foncine ha determinado el hecho de que en las últimas elecciones de la ANAC, en mayo de este año, ni Jacobo Penzo, ni Oscar Lucien, resultaron elegidos, evidenciándose el rechazo de la base de la ANAC por la política puesta en práctica por los directivos anteriores. Una manifestación importante de esa política es el Proyecto de 1991 y resulta extremadamente sospechoso el apresuramiento con el que este retrógado instrumento legislativo sea de nuevo presentado al Congreso, sin haber sido sometido por lo menos a consulta con la nueva dirigencia de la ANAC, ninguno de cuyos miembros forma parte de la Comisión redactora.

Desde la formulación de los primeros proyectos de Ley, en donde participaron algunos redactores y ex-redactores de "Cine al Día" y de "Cine-Oja", hemos mantenido activamente y sin las desmovilizaciones de otras entidades, la necesidad de una Ley de Cine. Pero no de una Ley cualquiera sino de una Ley con principios y contenidos específicos que implican un apoyo decidido a la producción nacional culturalmente válida y el respeto y promoción de la cultura cinematográfica y de los espectadores de cine (incluyendo el que pasa por televisión) de nuestro país. Por eso estamos en contra de un proyecto que persigue sólo la defensa de los intereses de los sectores privilegiados del comercio y la industria cinematográfica apenas.

Un proyecto, en cuya versión "pulida" se incluye una "Introducción histórica" que tiene el descaro de omitir completamente los proyectos anteriores presentados a lo largo de más de 25 años; en la que se borran totalmente los términos público, centro de cultura fílmica, críticos, docentes e investigadores cinematográficos; en la que la Cultura Cinematográfica (Título III) tiene 75 palabras más 69 dedicadas a la Cinemateca Nacional (por cierto reducida ahora, después de ser Fundación, a apéndice vermicular del Centro Nacional de Cinematografía) mientras, por ejemplo, el Artículo 43, primero del Título dedicado a las Sanciones, tiene por sí solo 186 palabras.

En el programa de trabajo de la plancha presidida por Solveig Hoogesteijn, que resultara la ganadora en las elecciones, estaba incluida la promoción de la Ley de Cine. Sería muy importante que esta organización hiciera pública su posición ante el actual proyecto "Fon Pietri" y ¿por qué no? planteara alternativas más cónsonas con la combativa tradición de la ANAC, tradición olvidada y sepultada en los últimos años. ■

EL PADRINO III

Calvi /el "suicidado" presidente del Banco Ambrosiano / solía aconsejar a la gente que si quería entender realmente por donde se encaminaba el mundo lo mejor que podía hacer era leer la novela de Mario Puzo, El Padrino.
Iba con un ejemplar de la novela a todas partes, como un sacerdote con su Biblia bajo el brazo.

David Yallop

Y este esquema (...) replantea

incansablemente la coartada sentimental de uno de los fenómenos sociales más vergonzosos de nuestro tiempo, ya que sintetiza, en su forma extrema, las características del "sistema".

A.M., en Cine Al día N° 20

Ocurrió. A pesar de dar tumbos por experimentos diversos, semejando nuevas búsquedas, Coppola se confirmó como, por encima de todo, el director de **El Padrino**. Da la impresión de que, más allá de las consideraciones comerciales, la compenetración con el honor mediterráneo es más fuerte en él que cualquier prurito de exploración estética. Por otra parte, el infeliz mediometraje con que contribuyó a la realización de **Historias de Nueva York** lo anunciaba. Aquí arremete de nuevo con todos los recursos de su tribu aunada bajo la bandera de la Zoetrope, pero también con un par de triunfos en la manga: uno, el envejecimiento de Al Pacino y, dos, la implicación del Vaticano en la delincuencia financiera.

Y resulta que Al Pacino no ha envejecido a suficiencia. Al contrario, estaba muy bonito en su butaca, la noche atroz de la entrega del Oscar atroz. Mejor todavía: se presentaba la ocasión de repetir la hazaña marlonbrandiana (**El Padrino I**) del histrionismo desatado. Nada de eso. O Coppola y Pacino no se pusieron de acuerdo, o ambos se equivocaron. El hecho es que ni rastro de aquel Michael Corleone que había conmovido hasta a sus más acerbos enemigos (entre los cuales tengo el honor de contarme) evolucionando de puro American boy a boss despiadado y prócer interiormente desgarrado, con una sutileza y una capacidad de síntesis conmovedoras (**El Padrino II**). Ahora, Pacino ni siquiera logra volver a sentarse como lo hizo, con tanta perfección, al final de aquella lejana evolución. La actitud de su cuerpo, a lo mejor estudiada sobre los patrones de comportamiento de los diabéticos, ha perdido toda dignidad, el corte cepillo de su pelo es demasiado largo, la mirada demasiado tierna, y habla demasiado, con una voz inútilmente ronca. Nada de misterio sombrío y nada de terrible, en este hombrecito que parece recién salido de alguna polvorienta oficina pública.

Resulta, además, que el escándalo del Banco Ambrosiano da lugar más a una acongojada división entre curas satánicos y curas santos que a un esclarecimiento de la verdadera sustancia de la iglesia católica como institución de poder, político, financiero e ideológico. En **El Padrino III** el planteamiento empieza bien, con la fabulosa donación del mafioso como lavado de dinero y de alma, consagrado por la solemne condecoración vaticana. Igualmente, la negociación entre el alto prelado y Corleone para tapar el fraude del Banco Ambrosiano, así como la intriga de la Immobiliare, quedan claras. Es más, incluyendo el asesinato del Papa Juan PAblo I, las terribles manifestaciones de la corrupción vaticana expuestas en la película corresponden con bastante precisión a una gravísima situación real, que por supuesto es mucho más vasta (Ver David Yallop. **En nombre de Dios**, Bogotá, 1984, La Oveja Negra). Lo malo de Coppola es que ve las cosas desde la mafia, hasta el punto de que casi parece que, en lugar de una monstruosa complicidad, estuviéramos frente a un ingenuo creyente que cae en la trampa de un prelado deshonesto. Esta extraña indulgencia llega al punto de introducir, en la peor y más fantástica escena de la película, al futuro papa en persona mientras se pasea por un jardincito siciliano (!) e induce a Corleone a la confesión mediante las artes seductoras de un Raf Vallone más meloso que nunca.

Lamentablemente, toda la línea eclesiástica de la historia está en función de las frases conclusivas del "Padrino", cuando se declara derrotado en su esfuerzo por dejar atrás la actividad ilegal, pues la corrupción ha invadido hasta lo más sagrado que hay en el mundo, es decir la Iglesia Católica. En función, en última instancia, del verdadero sentido de toda la trilogía: el "delitto d'onore", la venganza y, quién sabe por qué, el más despiadado afán de rapiña, serían consustanciales a la madre patria, corresponderían a "la forza del destino", a la grandiosidad del melodrama, aquí física y simbólicamente introducido con la representación de "Cavalleria Rusticana". Esto último vendría a constituir, por otra parte, el "pezzo di bravura" del Coppola artista.

Así como la historia es siempre la misma –la de los "Padrinos", quiero decir– los **leitmotiv**, las variaciones y los sentimientos que apelan a las emociones del espectador también lo son. Y, mientras a la segunda Coppola había desarrollado un afinamiento, una complejización de tales formas, a la tercera se repite sin descubrimientos, haciendo demasiado previsibles sus mecanismos. De no cambiar totalmente el punto de vista sobre la saga mafiosa –como lo acaba de hacer Scorsese en el magistral **Goodfellas**, o a la manera satírica de un **Prizzi's honor** de Huston– la posibilidad de volver a maravillar al espectador era el exceso. Entonces **El Padrino III**, entre las innumerables repeticiones-con-variaciones que contiene, privilegia la del montaje paralelo del ritual familiar y los asesinatos en cadena en su exorbitante última parte.

Aquí, la originalidad del ritual –ya liquidada la repetición de ceremonias con la condecoración vaticana seguida por el inevitable baile del patriarca con la hija– está en la plenaria familiar para asistir al debut de Anthony, el hijo de Michael, nada menos que en la Opera de Palermo. Esto permite un paralelo cuasi-viscontiano entre el melodrama que se representa en la escena y las vicisitudes de los Corleone, pero en una estructura cuatripartita. Mediante la alternanza, la secuencia mantiene tres líneas de acción con una unidad de lugar, o contigüidad: el teatro. La primera sigue al grupo familiar y el resto del público; la segunda, la representación; y la tercera al sicario de Don Altobello. Además, esta secuencia alterna incluye las acciones paralelas del Vaticano y de la venganza contra Lucchesi. El tejido sentimental, tensado básicamente entre la ruptura del romance de los jóvenes primos bajo el control de Michael, y el flujo amoroso de Michael y Kay hacia el hijo triunfante en las tablas, constituye el fondo redentor, junto con la música de Mascagni, de una verdadera zarabanda de asesinatos: el lento y dulce envenenamiento de Don Altobello (Eli Wallach) por parte de Connie (Talia Shire), aquí ascendida a matrona poderosa, entre Lady Macbeth y Lucrecia Borgia; el doble acuchillamiento de los guardaespaldas; el envenenamiento del papa; la ejecución del obispo a manos del Corleone cura; el ajusticiamiento de Lucchesi, mediante el original hundimiento de unos antojos en la yugular, con muerte inmediata del verdugo; la muerte operística de Compare Turiddu; y, redondeando el gran final, la muerte de Mary, quien recibe la bala destinada a su padre, con inmediata liquidación del sicario. Puede que se nos haya escapado alguno, pero son por lo menos diez muertes violentas en una media hora de película y dos horas diegéticas.

Admitamos, pues, que se trata de un **tour de force** donde la mera tarea de mantener la inteligibilidad de los hechos y su unidad narrativa no podría haberse logrado sin una capacidad inventiva y técnica excepcionales. Pero este virtuosismo delirante conduce el relato, con su remolque de contenidos retrógrados, al límite de lo grotesco. Uno pasa, simple y llanamente, a divertirse, después de haberse pasa, simple y llanamente, a divertirse, después de haberse pasablemente aburrido durante la hora y media precedente. Y el final del final, para colmo, nos confirma el estancamiento de la fórmula. Incapaz de aprovechar lo mejor de su idea, Coppola neutraliza la efectividad del plano general de la escalinata del teatro, acomodado a semejanza de escena final de una representación operística, con la tonta "coda" de la autocita: la muerte solitaria del Padrino viejo.

Por ahí andan apostando a que ya es imposible un "Padrino IV". Sin embargo, este número 3 era igualmente imposible y, después de quince años de sabio descanso, se hizo. ¿No sería, pues, factible, que se aprovechara de nuevo la posibilidad de reinsertar un tanto por ciento de las películas anteriores y, combinando el pasable magnetismo de Andy García con el auge de los cárteles de Medellín, se organizara un encuentro titánico entre la ópera y la cumbia?

AmbrettaMarrosu

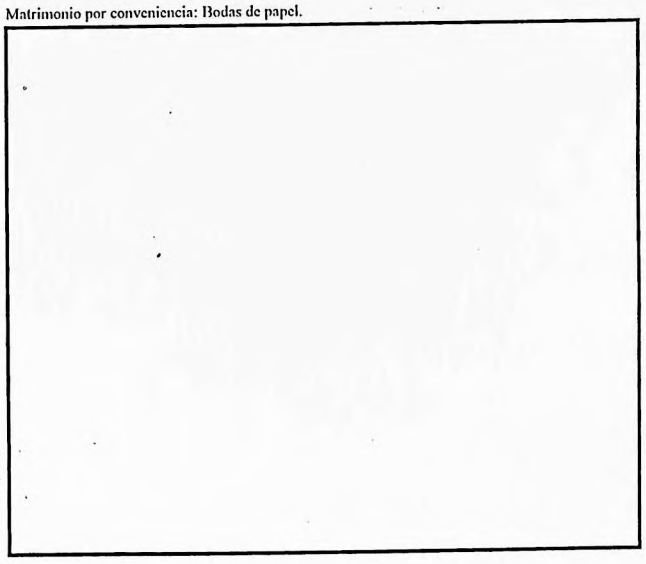
THE GODFATHER PART III. Estados Unidos, 1990. Dir.: FRANCIS FORD COPPOLA. Prod.: F.F. Coppola; Fred Roos, Gray Frederckson, Charles Mulvehill (coprod.); Marina Gefter (asoc.); Fred Fuchs, Nicholas Gage (ejec.); Zoetrope Studios para Paramount. Guión: Mario Puzo, F.F. Coppola. Fot.: Gordon Willis. Mont.: Barry Malkin, Lisa Fruchtman, Walter Murch, Louise Rubacky, Glen Scantlebury. Dis. prod.: Dean Tavoularis. Dec.: Gary Fettis, Franco Fumagalli. Ef. esp.: Lawrence James Cavanaugh (coord.), R. Bruce Steinheimer (sup.). Mús.: Carmine Coppola; Nino Rota (adic.); "Cavalleria Rusticana" de Pietro Mascagni (extractos); Stephan R. Goldman (sup.). Vest.: Milena Canonero. Dis. tít.: Wayne Fitzgerald. Son.: Richard Beggs (dis.); Gloria S. Borders (sup. ed.). Cons. ópera: Anton Coppola. Coord. dobles: Buddy Joe Hooker. Int.: Al Pacino, Diane Keaton, Talia Shire, Andy García, Eli Wallach, Joe Mantegna, George Hamilton, Bridget Fonda, Sofia Coppola, Raf Vallone, Frank D'Ambrosio, Donald Connelly, Richard Bright, Helmut Berger, Don Novello, John Savage, Franco Citti, Mario Donatone, Vittorio Duse, Enzo Robutti, Michele Russo, Al Martino, Robert Cicchini, Rogerio y Carlos Miranda, Vito Antuofermo, Robert Vento, Willie Brown, Jeannie Linero, Remo Remotti.

MATRIMONIO POR CONVENIENCIA

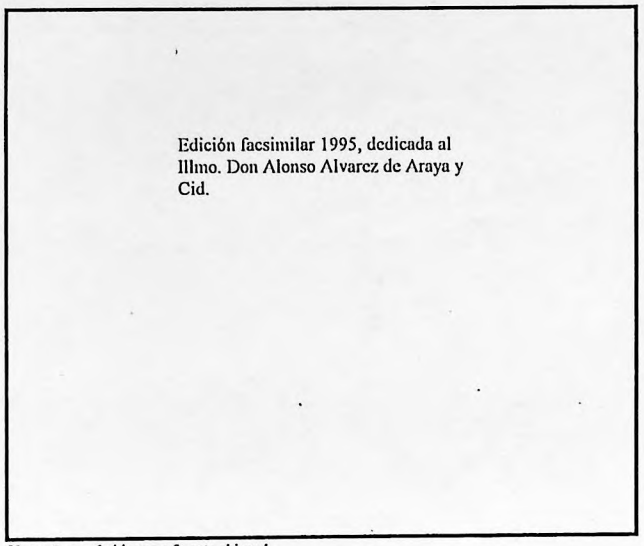
Peter Weir ha sabido moverse con gracia por entre los pliegues de lo sentimental a lo largo de su filmografía, fundamentalmente dramática, en la que se cruzan la tragedia, el suspenso, el romance y el melodrama (**Gallipoli**, 1981; **El año que vivimos en Peligro**, 1983; **Testigo en Peligro**, 1985; **The Mosquito Coast**, 1986; **La Sociedad de los Poetas Muertos**, 1989, nombrando lo más conocido de su producción reciente), hasta llegar a éste su nuevo film, **Matrimonio por Conveniencia (Green Card)**, en donde su brecha sentimental incursiona en un ámbito distinto al acostumbrado: el de la comedia romántica.

Australiano él, australiana su producción conocida (hasta llegar a **Testigo en Peligro**), es esa cualidad sentimental lo que más le caracteriza, permitiendo pensar que ha contribuido a su éxito en un mercado (el norteamericano "expandido") que degusta ávidamente la cultura del llanto (tomemos **E.T.** como la quintaesencia fílmica de esa tendencia, con Spielberg como el padre del melo de Estados Unidos en la década de los '80, sin olvidar a un James L. Brooks, o una Penny Marshall, que surgen y se mul-

Matrimonio por conveniencia: Bodas de papel.



Edición facsimilar 1995, dedicada al Illmo. Don Alonso Alvarez de Araya y Cid.



Un sueño en el abismo: referente abismal.

tiplican, llegando a cosas como **Ghost** en la actualidad, premiándose el mismo sentimiento en películas foráneas, como **Cinema Paradiso**, o aquella española llamada **Empezar de Nuevo**)...

Sin embargo, el caso de Weir es interesante. No se trata de sentimentalismo de bajo costo narrativo[1] al que constantemente se juega en la tierra de la Industria Cinematográfica. Con sus altos y bajos –los altos en los filmes como **The Plumber**[2], los bajos en uno como **La Sociedad de los Poetas Muertos**–, Weir consigue imprimir fuerza y calidez en su vena sentimental, logrando un equilibrio entre esto y la sobriedad que se percibe en sus historias. Podría decirse además que es en la anécdota sencilla en la que consigue una definición más sólida de su estilo narrativo, como en el caso de la ya mencionada **The Plumber**, o **Gallipoli**, o **Testigo en Peligro**, junto con el filme que aquí nos ocupa, **Matrimonio por Conveniencia**.

Un matrimonio entre extraños es la situación escogida por Weir para tipificar una relación entre opuestos, permitiendo poner de manifiesto aspectos inherentes al referente cultural que cada uno representa, partiendo de su micro mundo personal, ubicándolos dentro del universo particular de la sociedad estadounidense.

Puntillismo exacerbado, pulcro, macrobiótico y vegetal de una horticultora que vive bajo la égida directriz del Manual del Buen Horticultor, trabajando en aras de una causa, al servicio de la oxigenación vía-verde de la vida infantil en las barriadas, con novio bis-bis; vestida, enmarcada y tapizada en flores. Fin de contexto... Vs... Gula vital carne proteica y grasa porcina deglutidas en salsa de sudor, entre el humo del cigarrillo y el sabor del café fuerte; la misma ropa sobre una piel que ha conocido intemperie y escasez, cuerpo excedido de sexo y de toxinas: Georges Fauré, francés y musical.

La paranoia, el rechazo y la discriminación hacia el extranjero inmigrante no es un fenómeno exclusivo de los Estados Unidos (hay países europeos –Francia, inclusive– bastante agresivos con ciertas etnias). En este país, hecho históricamente por extranjeros, cuyo credo constitucional reniega de todo tipo de discriminación y se erige como "la tierra de las oportunidades", el proceso, vinculado a más de 250 millones de habitantes de orígenes diversos, adquiere otras dimensiones. La sociedad norteamericana está dividida, subdividida y re-sub-dividida en grupos de diferentes índole, categoría o tendencia, que deciden comulgar a pie juntillas con algún tipo de credo, sea religioso, político, étnico, nutricional, musical, social, artístico, etc., etc., etc., algo que les permita ubicarse, identificarse o sentirse parte de un grupo concreto dentro de una sociedad abrumadoramente vasta, impersonal, desarraigada, heterogénea, egocéntrica y paranoica. La idea de "lo extranjero" casi puede sentirse de uno a otro grupo. Cuando hablamos de extranjeros inmigrantes, propiamente, desconfianza y paranoia se escriben con mayúscula. Y siempre ha habido un "enemigo" invisible tratando de minar las bases de su sólida infraestructura: un enemigo extranjero. La historia del cine se ha encargado de registrar este temor a través de numerosos filmes (desde los alemanes nazis y los japoneses kamikazes de la II Guerra, pasando por los comunistas del mundo soviético, hasta llegar a dictadores y narcotraficantes latinoamericanos y a la alta tecnología de los ahora poderosos japoneses).

Todo lo anterior es algo que tangencialmente se vislumbra en la perspectiva de fondo que se maneja durante la apertura de esta historia y que podría haberse delineado (o profundizado) con más solidez a través de la relación entre Brontë y Fauré. Sin embargo, el "fondo" se reduce a eso y la directriz amorosa posee el rol protagónico. Se puede percibir una especie de desconcierto variado generado por la intromisión del personaje de Fauré en la vida y contexto de Brontë, siendo él una entidad no del todo aprehensible para ella: el roce sutil, pero visceral, que se plantea entre el novio de Brontë y Fauré en el restaurante, establece una brecha entre el mundo de ella y el de él, pero su reconciliación en el desarrollo del film es un proceso netamente personal en el que no influye verdaderamente el panorama o la condición del contexto que habitan. Cada uno está movido por un interés específico –ella, un invernadero; él, su "green card" para trabajar en la "big apple"– y es ese interés el que mueve el engranaje de su acercamiento y del film, un tanto anecdóticamente.

El contenido de la historia se mantiene con la oposición por contraste –como se apuntó anteriormente– entre el espíritu improvisado de Fauré y el esquematismo de, no sólo Brontë, sino también del resto de los personajes (los grises agentes de inmigración, la viejita paranoica del condominio, o los estirados padres de la amiga de Brontë) ubicándolos, en cada caso, dentro de su correspondiente "grupo excluyente". Esta estructura permite la construcción de situaciones con humor que son lúcidamente explotadas, pero que se mantienen al margen de la compleja problemática que involucra al extranjero, más allá de su mero deseo de acceder al árido medio estadounidense. Se esbozan ideologías (la de Brontë, la de Fauré...) pero no se matizan sus valores para darles dimensión.

No obstante, Weir logra unos personajes protagónicos voluptuosos, tanto en el caso de Fauré con su enorme humanidad y rudo aspecto, como en el de ella, con su encanto natural y actitud distanciada de niña "bien" independiente, quienes físicamente no parecen encajar, y sólo lo consiguen a trazos, en la medida en que se asimilan mutuamente, hasta llegar a un encuentro-desencuentro final (con la sensualidad del deseo no consumado), que nos deja cargados de cierta ansiedad y frustración. Un Weir que mantiene su estilo sentimental, evita los "happy endings", pero es ahora menos agudo y crítico que otrora.

[1] Por "bajo costo" hago referencia al tipo de recursos que desencadena el relajamiento automático de los conductos lacrimales por vía de la manipulación de situaciones límite básicas que logran fácil acceso a nuestra afectividad primaria.

[2] Film realizado por Weir en 1980 para la T.V. australiana. Se consigue en video con el nombre de **No le Abras al Plomero**.

Marjorie Miranda

GREEN CARD. Estados Unidos, 1990. Dir.: PETER WEIR. Prod.: P. Weir; Jean Gontier, Duncan Henderson (coprod.); Ira Halberstadt (asoc.); Edward S. Feldman (ejec.); para Touchstone Pictures con la participación de la Australian Film Finance Corporation. Guión: P. Weir. Fot.: Geofrey Simpson. Mont.: William Anderson, Lee Smith, Louise Innes. Dis. prod.: Wendy Stites. Dir. art.: Chrispher Nowak. Dec.: John Anderson, Ted Glass. Mús.: Hans Zimmer; W. A. Mozart (extractos). Vest.: Marilyn Matthews. Maq.: Sharon Ilson, Marie-France Vassel, Marie-Helene Buguet. Tít.: Fran Burke. Son.: Lee Smith (dis.). Int.: Gérard Depardieu, Andy MacDowell, Bebe Neuwirth, Gregg Edelman, Robert Prosky, Jessie Keosian, Ethan Phillips, Mary Louise Wilson, Lois Smith, Conrad McLaren, Ronald Guttman, Danny Dennis, Stephen Pearlman, Victoria Boothby.

UN SUEÑO EN EL ABISMO

Continuando la búsqueda del público masivo por caminos que no son precisamente los del cine de la degradación, Oscar Lucien se une a John Dickinson (**Entre golpes y boleros**) y Marilda Vera (**Señora Bolero**) en la proposición de nuevos estereotipos comerciales (ver **Cine-Oja** N° 22, Mayo 1991). Aunque sus inicios como documentalista demostraron intereses muy distintos, con desiguales resultados en lo que a logros conceptuales y estéticos se refiere, es preciso reconocer que no estamos sorprendidos por este cambio. Sus últimos cortometrajes, **Relevé** (1987) y **Reportaje Especial** (1988), lo anunciaban inequívocamente. El interés antropológico de **Memorias** (1983) o los logros de **Retrato del poeta desnudo** (1982) quedaron atrás para dar paso a **Un sueño en el abismo**. Se trata de un caso similar a los de Manuel de Pedro y, de nuevo, John Dickinson, quienes, luego de haber forjado sólidas filmografías como documentalistas, saltaron al largometraje de ficción persiguiendo lo ya mencionado al principio.

Entre golpes y boleros y **Señora Bolero** están evidentemente dirigidos a un público pequeñoburgués adulto, como sus nostálgicos títulos lo indican. No hay duda de que en la película de Lucien el cálculo comunicacional apunta hacia otro lado. Repasemos un poco la historia para ubicarnos:

Mel y Luisín son dos amigos del alma bien sifrinos, ya entrados en la adultez pero empeñados en comportarse como adolescentes, y que necesitan 40 mil dólares para realizar el dorado sueño de escalar el Everest. Son completamente zanahorias, pero tienen dos amigos, también del alma, situados en el polo opuesto. Uno de ellos, Gerardo, es músico, con los sentimientos muertos y adicto a todo lo que huele a droga. El otro, Alfredo, transporta cocaína entre los U.S.A. y Venezuela. Todos menos Luisín tienen unas novias que no pintan nada en la historia. Se mueven en ambientes posmodernamente lujosos y en espectaculares paisajes naturales fotografiados con técnicas publicitarias. El papá de Mel es alcohólico, profesor universitario y ex-guerrillero. Mel lo trata como si fuera su hijo. La mamá de Luisín no ha logrado recuperarse de su divorcio. Luisín la trata un poco sádicamente. Los dos viciosos no tienen padres visibles. Desesperado al no conseguir el dinero para la expedición, Luisín acepta el ofrecimiento de Alfredo para transportar droga, con tan mala suerte que la carga le explota dentro del estómago en el aeropuerto de San Juan.

Ahora bien, ¿a quien puede importarle esta historia? A nadie fuera de su **target** que, en definitiva, está formado por los hijos y sobrinos de aquellos patoteros setentosos cuya zona de operaciones oscilaba entre Altamira y el Country, los vástagos adolescentes y post-adolescentes de una burguesía sorprendentemente variable en su tamaño. Lucien perfecciona y refina lo que Thaelman Urguelles pintó con brocha gorda y mucha ordinariez en **La generación Halley** y lo hace a propósito y sin ningún recato, tal como expresa en varias declaraciones a la prensa.

Pero la película no es sólo una operación de mercadeo. También es un discurso sobre algo y como tal emite juicios y propone cosas. La historia tiene su origen en una pieza teatral de Rodolfo Santana, **Con los fusibles volados**, ambientada en un medio social marginal, muy distinto al pequeñoburgués usado por Lucien. Ubicando a la clase media en el centro de su universo, éste se dedica a proponer una nueva moral poniendo el mundo al revés. Aquí los padres parecen los hijos y viceversa, y la heroicidad reside en la lucha por un sueño individualista, competitivo

e inútil, mientras se arremete con gran acidez contra la visión del mundo y el proyecto político de los años 60, encarnados en el padre de Mel. Todo sin ninguna justificación objetiva, ya que, pese al aparataje montado por el sistema para hacernos creer en la "muerte del comunismo", por estos lados del Tercer Mundo las premisas de la insurrección de los sesenta aún funcionan. Sólo una operación de carácter estrictamente ideológico podría proponer el viejo truco de la brecha generacional invirtiendo de tal forma los valores; convirtiendo a un ex guerrillero en un "rebelde sin causa" enfermo de debilidad mental y a unos niños tontos, despolitizados e individualistas, en los portadores de la proposición del autor.

Hacer un discurso sobre la pequeña burguesía no tiene nada de malo en sí mismo. Ni siquiera tiene que ser un discurso crítico, bastaría referirse a aquello en que los representantes de esta clase son como todo el mundo, relacionándolos con algo más amplio. El mejor ejemplo que conozco de una operación como esta última es **Macu** (Solveig Hoogestein, 1988), si la tomamos, no como una película simplemente basada en sucesos de página roja sino como una indagación en una clase social bien concreta, la marginal urbana, conectándola con nuestra cultura machista de la dependencia y la dominación de la mujer por el hombre, de tal forma que toca elementos comunes en mayor o menor grado a todos los venezolanos.

Oscar Lucien no hace nada parecido. Sus sifrinos sólo existen en cuanto tales, sin que podamos vincularlos a algo que vaya más allá de su sifrinería. No se trata de un hecho casual, el mismo Lucien hace hincapié en que no realizó una película realista. Y no podía ser de otro modo. Nos enfrentamos a una obra concebida pensando primero en la taquilla y sin ningún interés por la realidad, cualquiera que sea nuestro concepto de ella. Si por algo es importante el cine venezolano, tendría que ser porque ningún otro cine en el mundo nos hablaría de lo que somos, incluidos cómos, por qués y para qués. El cine de la degradación y las alternativas más refinadas como ésta nada aportan a nuestra comprensión del país en que vivimos; por el contrario, nos alejan cada vez más del cine que necesitamos.

María Gabriela Colmenares

UN SUEÑO EN EL ABISMO. Venezuela, 1991. Dir.: OSCAR LUCIEN. Prod.: Antonio Llerandi (ejec.) para Lucien Films / Bolívar Films con el auspicio de la Alcaldía de Caracas. Guión: Rodolfo Santana, Oscar Lucien, Carlos Oteyza. Fot.: Hernán Toro. Son.: Edgar Torres. Dir. art.: Gerald Romer. Mont.: Sergio Curiel. Mús.: Vinicio Adames. Int.: Erich Wildpret, Frank Spano, Sonya Smith, Karl Hoffman, Luis Fernández, Guillermo Feo, Anna Montefuego.

DESPERTARES

En 1968, Ralph Nelson, basándose en la novela de ciencia ficción **Flowers for Algernon**, de D. Keyes, da a conocer su película **Charly**. En ella un joven con retardo mental, víctima de las burlas de sus compañeros de trabajo, se somete a un experimento que lo convertirá en genio. Tras un tiempo de intensa actividad intelectual, Charly descubre que el proceso se está revirtiendo y pronto volverá a ser el joven poco respetable que fue.

A través de esta anécdota se filtraban dos interesantes logros. Por una parte, se trataba de una obra con visos de ciencia ficción que dejaba entrever el dilema científico de experimentar con seres humanos, y por otra, se profundizaba en el drama vivido por Charly al tener conciencia de lo que volvería a ser luego de vivir todo un proceso de aprendizaje y adaptación social.

Después de esto han venido apareciendo, en forma bastante frecuente, filmes basados en hechos de la vida real que hablan sobre seres con problemas mentales o físicos y sus luchas por tratar de superarlos (superarse). Nos encontramos entonces con obras que van desde **Una ventana al cielo**, tan popular en su momento que tuvo su segunda parte, hasta la muy peculiar **Mi pie izquierdo**. Para su mal, **Despertares**, el caso que realmente nos ocupa, se ubica más cerca de aquella muy melosa **Una ventana al cielo**.

El doctor Malcolm Sayer es un científico dedicado, única y exclusivamente, a la investigación neurológica. Curiosamente, este tipo de actividad lo ha convertido en un médico torpe e introvertido por su escasa experiencia en el trato con seres humanos. Sin embargo, será él quien descubra la humanidad en un grupo de seres cosificados, despertándolos de su muy antiguo letargo gracias a su sensibiliadd y espiritualidad. Esto, más que una sinopsis de la obra, funciona como una síntesis de los principios que rigen la película de Penny Marshall.

Así como **Charly** indagaba en el drama y las impresiones de un hombre con un pasado perdido y que terminaba convertido en lo que había dejado de ser, en **Despertares** sobresale, como su primer defecto, la carencia de un drama: al no construirse sólidamente los personajes, la anécdota pierde sentido y la exploración dramática no tiene peso. La historia de Leonard Lowe, un hombre de cincuenta años que ha pasado cuarenta de ellos en vida vegetativa, no tiene sentido porque no se explotan sus reacciones frente a este acontecimiento, como tampoco se explora su sentir cuando descubre que la encefalitis se está reactivando. Todo un drama que no puede ser profundamente expuesto a causa de la dispersión en el punto de vista. Penny Marshall no centra su atención en el caso de Leonard. Por el contrario, se pasea por el espectro de quince pacientes con el mismo problema, llegando al extremo de crear una escena que, en vez de resultar patética o conmovedora, se convierte en un momento absurdo y realmente hilarante, cuando todos los enfermos, tras uno de los tantos experimentos a que son sometidos, despiertan a la vez, sin problemas motrices de ningún tipo, y se dedican a hacer y a decir toda clase de desenfrenados disparates, corriendo por todo el hospital mientras las enfermeras los persiguen desesperadas. Tampoco se logra esa coherencia en el caso del doctor Sayer, el personaje es tan débil que no nos permite percibir la serie de sensaciones y/o frustraciones que se van produciendo durante el desarrollo de los sucesos. De ahí que Robin Wiliams deba recurrir a sus conocidos gestos y morisquetas para impresionar al público y Robert de Niro deba hacer gala de su más lograda técnica actoral para crear un personaje de esos que en el texto no pasa de ser la descripción de un hombre enfermo con una vida interior intrascendente.

Por si fuera poco, el filme posee ciertos vislumbres que apuntan hacia aquel postulado conocido como antipsiquiatría, pero éstos se diluyen en la misma esencia de la película –excesivamente lacrimógena–, para hacerse notar, solamente, a través de una escena donde la psiquiatra pone en entredicho la inteligencia del grupo médico al compararlo con Leonard; y al final de la obra, cuando el doctor Sayer concluye, en un discurso ante la sociedad médica, que no importa el fracaso de las drogas, o el padecimiento físico y mental de esos pacientes condenados a caer en coma y despertar nuevamente de manera cíclica y por el resto de su existencia, siempre y cuando la humanidad pueda obsequiarles con algunas atenciones y un poco de afecto. Al parecer, para el doctor Sayer y la señora Marshall, la sonrisa de un viejo enfermo será su más memorable recompensa.

Lo cierto es que nuevamente queda muy claro un hecho generalizado en cierto cine norteamericano: Jamás se le hubiera ocurrido a Proust escribir una novela sobre la leucemia; ni Bergman realizaría una película sobre el cáncer de mama. El drama vital, aquello que hace del arte una actividad con sentido, es aquel que explora la relación del hombre consigo mismo y con su contexto. El hecho de padecer una enfermedad mental puede afectar nuestra vida diaria, pero no es dramático en sí mismo artísticamente hablando, porque este acontecimiento es producto del azar y causado por algo tan poco maleable como lo es la naturaleza. Allí el hombre carece de posibilidad de actuación. No puede cambiar lo que parece dispuesto por el destino–**Love Story** es el caso más obvio–. Lo dramático de la muerte –inevitable, único "inconveniente de haber nacido"–, es la forma como ésta condiciona nuestra vida y nuestra conducta, y no el hecho en sí de morir, o como en el caso de Leonard, de padecer una enfermedad incurable.

Ricardo Azuaga

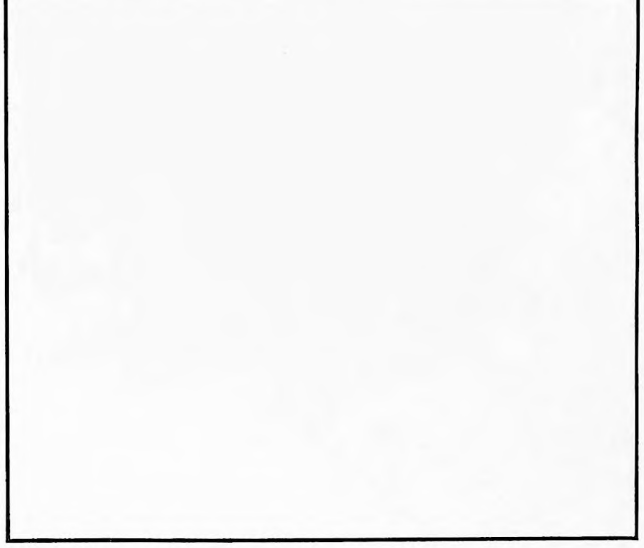
AWAKENINGS. Estados Unidos, 1990. Dir.: PENNY MARSHALL. Prod.: Walter F. Parkes, Lawrence Lasker; Amy Lemisch (asoc.); P. Marshall, Arne Schmidt, Elliott Abbott (ejec.); para Columbia. Guión: Steven Zaillian del libro de Oliver Sacks. Fot.: Miroslav Ondricek. Mont.: Jerry Greenberg, Battle Davis, Jere Higgins. Dis. prod.: Anton Furst. Dir. art.: Bill Groom. Dec.: George De Titta Jr. Mús.: Randy Newman. Vest.: Cynthia Flynt. Maq.: Bernadette Mazur, Ilona Herman. Tít.: Cinema Research Corp. Son.: Jerry Ross (sup. mezcla). Int.: Robert De Niro, Robin Williams, Julie Kavner, Ruth Nelson, John Heard, Penelope Ann Miller, Alice Drummond, Judith Malina, Barton Heyman, George Martin, Anne Meara, Richard Libertini. Laura Esterman, Dexter Gordon, Jayne Haynes, Le Chancle du Rand, Yusef Bulos, Steve Randazzo, Gloria Harper, Gwyllum Evans, Mary Catherine Wright, Mary Alice, Keith Diamond, Steve Vinovich, Tiger Haymes, John Christopher Jones, Bradley Whitford, Max Von Sydow, Harvey Miller, Tanya Berezin, Peter Stormare.

HAVANA

Algunas veces al salir del cine uno empieza a preguntarse (antes de desestimar esa autopregunta como improcedente), si valió la pena invertir dos horas de vida (ahí es cuando el signo de interrogación adquiere ribetes metafísicos) en una sala a oscuras, rodeado de desconocidos y tropezando con siluetas que están en ese "más allá-más acá" de la pantalla. Generalmente uno ya encontró algo mejor que hacer antes que la pregunta termine de formularse, por lo cual el problema queda relegado infinitamente hasta la próxima salida de un cine. Deberíamos prestarle más atención a esa pregunta, aparecida invariablemente después de esos films que, al decir de Dashiell Hammett, "son peor que malos, son casi buenos". Porque esta interrogación apunta, no hacia lo que acabamos de ver, sino hacia nosotros mismos, hacia lo que se espera del cine, hacia lo que nos hubiera gustado ver y ¿por qué no? hacia cómo nos gustaría que fuera el mundo si el mundo pudiera ser distinto.

Al salir de **Havana** uno se hace esa pregunta, no con la rabia de haber perdi-

Despertares: el regreso de los muertos vivientes.



do tiempo viendo una película mala, sino con el sentimiento de haber sido engañado una vez más. Podríamos conformarnos con varios sucedáneos: Santo Domingo recrea muy bien la capital de la Cuba prerrevolucionaria, el clima de corrupción burdelesca de la época batistiana está muy bien dado, los villanos son los esbirros, no hay (oh, milagro) un-revolucionario-bueno-no-comunista-que-luego-se-vera-traicionado-por-Fidel, y en general la película pasea una mirada bien benévola sobre lo que unos meses más tarde se transformaría en la peor piedra en el zapato que los Estados Unidos aún arrastran. Aun así la película es irritante, y varias cosas en ella suenan a falso. Podría argumentarse que lo que más conspira contra ella es, probablemente, aquello en lo que los encargados de la producción pusieron más empeño: la meticulosa recreación de época. "Joe, es fundamental que en el plano en que tiran al guerrillero muerto del carro en movimiento se note que es el puñetero Ford del 57 que nos costó tanto conseguir", parece ser uno de los leitmotiv creativos de esta historia de ribetes casablanquescos.

Lo que ocurre es que Pollack se aproxima a su tema exactamente en la forma en que su personaje se ve involucrado en la revolución. Redford, ese tahur escéptico, veterano de Pearl Harbour, enamorado de una compatriota casada con un jefe de la guerrilla, se ve envuelto en una situación que ni comprende, ni busca comprender y de la que sólo le interesa salir con su amada en brazos, merced a su habilidad con los naipes. El pobre director, con ese tema entre manos, hace lo mismo que Redford, maldice el telón de fondo, baraja sus personajes y sale adelante, filmando como ha aprendido a hacerlo. De ahí que el único personaje convincente sea el excelente jefe de la policía batistera, magníficamente compuesto por Thomas Milian, que en su mejor momento de lucidez le espeta a Redford: "La revolución va a acabar con todo lo que ustedes vinieron a buscar a Cuba". En ese momento Pollack es creíble, porque quien habla no es el protagonista de la revolución, sino su antítesis que, al igual que esta película, es un producto "made in usa".

Será fácil sepultar a esta película bajo este tipo de argumentación fácilmente ejemplarizable. Este camino fácil no debería ser el más indicado, porque **Havana** no es un producto perverso ideológicamente, más bien se inscribe en una línea liberal de Pollack que dio más de un título interesante (i.e. **The way we were**, 1973, **Three days of the condor**, 1975). Lo que ocurre, es que Pollack habla de Latinoamérica para los norteamericanos y su inevitable consumo al sur de Río Grande sólo debería ser considerado dentro de estos parámetros. Lo que ocurre, en suma, es que Pollack no habla de nosotros, habla de ellos, y para ellos, y lo único que debería discutirse sobre esta película es si vale la pena gastar dos horas en verla o no. Tal vez lo que ocurra es que a la salida uno comprenda que, claro, hombre, la película se llama **Havana** y habla de **Havana** y estará bien o mal, pero en todo caso tiene tanto que ver con lo que ocurrió en una ciudad llamada sin comillas La Habana hace más de treinta años, como las peras con el olmo.

Héctor Concari

HAVANA. Estados Unidos, 1990. Dir.: SYDNEY POLLACK. Prod.: S. Pollack, Richard Roth; Ronald L. Schwary (ejec.); para Universal-Mirage. Guión: Judith Rascoe, David Rayfiel. Fot.: Owen Roizman; Richard Bowen (2a. un.). Dis. prod.: Terence Marsh. Dir. art.: George Richardson. Dec.: Michael Seirton. Ef. esp.: Tony Vandenecker. Mús.: Dave Grusin; Joel Sill (cons.). Coreogr.: Vincent Paterson. Vest.: Bernie Pollack. Maq.: Gary Liddiard (sup.). Tít.: Phill Norman, Pacific Title. Son.: J. Paul Huntsman (sup. mezcla). Int.: Robert Redford, Lena Olin, Raúl Juliá, Alan Arkin, Tomas Milian, Daniel Davis, Tony Plana, Betsy Brantley, Lise Cutter, Richard Farnworth, Mark Rydell, Vasek Simek, Fred Asparagus, Richard Portnow, Dion Anderson, Carmine Caridi, James Medina, Joe Lala, Salvador Levy, Bernie Pollack.

MATADOR

En la "Guía del Video-Cine" de Carlos Aguilar (Cátedra, Madrid, 1987) puede leerse: "**Matador**, España, 1986. D.: Pedro Almodóvar. I.: Assumpta Serna, Nacho Martínez, Antonio Banderas, Eusebio Poncela. Film penoso e insufrible, en el que Almodóvar pretende proponerse –tras su pasada etapa de "enfant terrible"– como cineasta "vero e proprio", cuando su ignorancia cinematográfica es poco menos que incalculable, y eligiendo además una historia de alto poder de fascinación, que en sus manos deviene así en una triste e interminable autocaricatura. Una auténtica vergüenza, y uno de los casos más escandalosos de presente cine español. 108 m. C". La incalculada indignación de este paciente recopilador contrasta cómicamente con la dulzona admiración de algunos almodovarólogos venezolanos de reciente cuño como Alfonso Molina y Gabriel Jiménez Emán. Dice Molina (El Nacional, 26.3.91): "...**Matador** se confecciona alrededor de conceptos tan definidos y fuertes como la muerte, el erotismo, la culpa y la demencia, sin contar el estupendo trabajo actoral de su elenco principal e, incluso, el secundario. Finalmente la confección formal del film, mucho más elegante que sus obras anteriores, lo cual no es una necedad esteticista sino el desarrollo de un estilo narrativo muy personal. Almodóvar es, aunque parezca una perogrullada, un hombre de cine, de imagen, ritmo y sonido"; y Jiménez Eman (El Nacional, 27.3.91): "...**Matador** (es), a mi juicio su película más aguda, donde los temas del amor y de la muerte alcanzan una notable confluencia expresiva: el sexo, el purísimo sexo, se va insinuando de modo natural en la película, hasta crear un verdadero climax... Almodóvar ha logrado con esta película expresar varias constantes del ser español, alegorizadas en el arte de la tauromaquia. Una pequeña joya de la filmografía europea".

Tenemos que aclarar que tan extremas reacciones no nos parecen justas. Ni tan Eros ni tan Tanatos, **Matador** es más bien el resultado de un hábil cálculo comunicacional. Las claves de la construcción en **Matador** son bastante claras y repetitivas. Dos ejemplos marginales las ponen de relieve. Hay un desfile de modas en el que Eva, la buena novia de Diego, el matador lisiado, modela. Francisco Montesinos es el modisto y el filme le dedica varios minutos. Montesinos, extremadamente amanerado en su vestir y en su hacer, alocada y ligeramente escandalosa, es entrevistado durante los preparativos, seguido en largos movimientos de cámara mientras se agita entre las muchachas y especialmente cuando acentúa con el maquillaje el golpeado rostro de Eva. "La mitad de los españoles son envidiosos y la otra mitad intolerantes", dice regodeándose. Es evidente que Almodóvar no pretende un retrato realista –el realismo no existe en la película– pero tampoco naturalista. Tomando algunas características que en el discurso social común se le atribuyen a este tipo de modisto, las estiliza, enfatiza y, manteniendo una discreta conexión con lo que pudiera ser el estereotipo, le añade un ligero toque de exageración destinado a hacerles cosquillas al público para que libere una risilla de superioridad. Lo mismo sucede con la gitana. Diego y María huyen hacia el refugio en el que buscarán la muerte mientras fornican. Durante el trayecto se detienen en un puesto atendido por una gitana que vende rosa rojas. La gitana, obvio, lee la mano de Diego y por su rostro pasa literalmente la muerte agitando su guadaña, mientras su voz habla de felicidad. La gitana tiene un niño en brazos. Pero es rubia, con un exótico peinado, ella y el niño espléndidamente ataviados. De nuevo se pide prestado al discurso social común el estereotipo y se lo deforma con un suave toque humorístico. Y todo así.

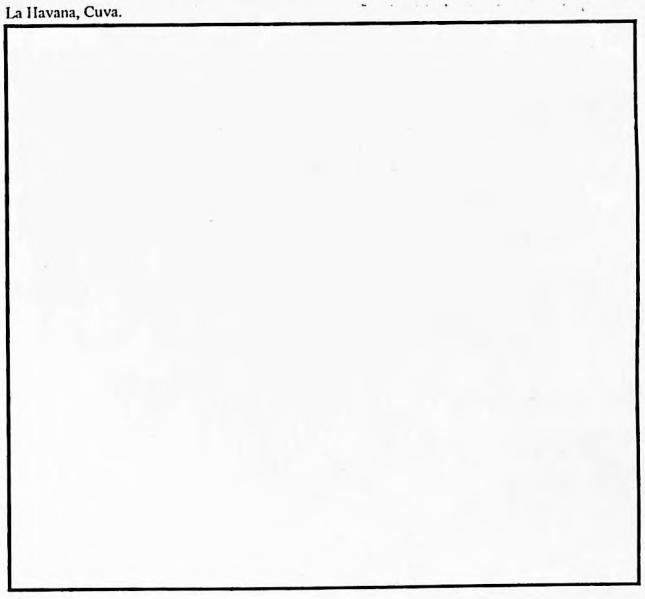
El tratamiento es exactamente igual con los protagonistas y sus historias, aunque por supuesto la elaboración tiene que ser un poco más compleja. Diego es un torero promedio, posee una enorme villa con ruedo y todo, una joven modelo a quien posee a su antojo, la pasa bien, pero se masturba viendo películas violentas en la televisión y mata a un par de aspirantes a toreras en medio de faenas sexuales. María Cardenal es el prototipo de la mujer emancipada vista a través del prisma machista-homosexual. Hombruna, posesiva, dictatorial, lo cual sería lo normal, pero algo tocada. Se carga a dos idiotas mientras hace el amor con ellos, pero fracasa miserablemente al intentar liquidar prematuramente a Diego (es decir, sin la obligatoria relación sexual). Pero lo más fetichista es la forma cómo se apropia progresivamente del torero, adquiriendo sus ropas, sus objetos y finalmente al mismo Diego, cuando los dos mueren prerafaelísticamente: se aman en el santuario, ella lo estoquea y después aprieta el gatillo mientras chupa el cañón del revólver. De nuevo, el estereotipo más aberrante y difundido, aderezado con el toque de la transgresión escandalosa del mismo estereotipo. Angel, el muchacho con los ojos de Laura Mars y Evita, la muchacha del atador, no escapan al mismo esquema.

Matador demuestra por otra parte el dominio del oficio artesanal del cine de la transparencia. Ningún juego lingüístico que distraiga la atención del espectador, un total respeto del desarrollo económico de la historia, nunca un desliz imaginativo que provoque una caída del ritmo del espectáculo, Almodóvar ha aprendido bien la lección del cine industrial norteamericano y bien la aplica. Si de pronto aparece un plano detalle de una bragueta abultada, o de un magro trasero bien ceñido, o hay un montaje de acuchillamientos y golpizas un tanto extraños, en seguida está la explicación narrativa que reduce la dimensión de la fugaz desviación y restablece de inmediato la confiada credulidad del espectador, sensibilizada por el pellizco cardenalicio que cada cierto tiempo le administra Almodóvar para mantenerlo agitado.

El predominio de la chacota, que a veces llega a sorna, pero nunca a ironía y mucho menos a sarcasmo, es la forma expresiva apropiada a los contenidos que maneja el realizador, que nunca se permite el menor acercamiento a ningún problema real que tenga que ver con el ejercicio del poder y distribución de la riqueza, en completa contraposición con un Bergman o un Buñuel, para quienes estas cuestiones son determinantes en sus obras. Los blancos de Almodóvar son asépticos, no le duelen ni manchan a ninguna institución de la monarquía o de la social-democracia, lo cual explica, entre otras cosas, que su filme haya sido financiado por la Televisión Española y el Ministerio de la Cultura de Felipillo González.

Lo que sí hay que reconocerle a Almodóvar es su capacidad de detectar los límites hasta los cuales la provocación no provoca respuestas, la polémica es per-

La Havana, Cuva.



donada, la transgresión permitida. Su notable intuición para el negocio del espectáculo. **Matador**, en fin de cuentas, podría haberse llamado ¡Mátame! y hacer pareja, sin la M de músculo, con ¡Atame! y haber recibido el mismo excelente análisis que Ricardo Azuaga hiciera para la sin M de mácula (Ver Cine-Oja N° 22).

Alfredo Roffé

MATADOR. España, 1986. Dir.: PEDRO ALMODOVAR. Prod.: Andrés Vicente Gómez (también ejec.) en colaboración con Televisión Española y con subvención del Ministerio de la Cultura. Guión: Jesús Ferrero, P. Almodóvar. Mont.: José Salcedo. Son.: Tino Azores. Más.: Manuel Santisteban (arreglos). Int.: Assumpta Serna, Antonio Banderas, Nacho Martínez, Eva Cobo, Julieta Serrano, Chus Lampreave, Carmen Maura, Eusebio Poncela, Bibi Andersen, Luis Ciges, Verónica Forqué, Jaime Chávarri, Eva Siva.

DANZA CON LOBOS

Kevin Costner, el hombre-orquesta de la superproducción que nos ocupa, es una especie de John Wayne al revés, no menos peligroso que este último por mucho que trate a los indios con romántico y bondadoso paternalismo. La historia del teniente John Dunbar, convertido en héroe al preferir la muerte antes que ser mocho, transcurre en medio de paisajes, fotografiados con el más puro Marlboro style, que terminan siendo los verdaderos protagonistas gracias al esmero del director para captar la nube justa en el momento preciso. **Danza con lobos** es, en dos palabras, una tontería.

Es bien sabido que, de acuerdo con los principios de la libertad de expresión, los tontos tienen derecho a hacer películas. Pero ¿hacer películas de tres horas? ¿lanzarlas con bombos y platillos y entregarles una catajarra de premios de la Academia sólo para recuperar la inversión? Esas cosas sólo ocurren en los Estados Unidos y siempre tienen un por qué.

De todas maneras, para que la seriedad de esta nota no se vea comprometida bajo acusaciones de ligereza, flojera o iracundia, intentaremos analizar las proposiciones de Mister John Wayne al revés con un mínimo de detenimiento, aunque no se lo merezca.

Un dato sumamente esclarecedor, que tuvo mucha influencia sobre nuestra forma de ver la película, es el siguiente: la compañía productora, Buena Vista, es una filial del imperio Disney (**Dick Tracy** también fue lanzada bajo su sello). Partiendo de aquí es más fácil comprender el curioso maniqueísmo que la anima. John Dunbar y los Sioux son tan buenos, nobles y puros como Blancanieves y los siete enanos. El resto de los estadounidenses blancos y los Pawnies son tan malos como la madrastra. Es decir, nadie saberpor qué los buenos son tan buenos y los malos tan malos.

Pero el sello de fábrica Disney no se limita a este aspecto. **Danza con lobos** es un continuum donde lo sublimemente melodramático se confunde con un descriptivismo paisajístico de corte publicitario y con sanos momentos de comicidad para toda la familia. Nuestro hombre-orquesta aprovecha para mercadear su abdomen un tanto pronunciado y su escaso trasero en varias escenas. También hay una o dos escenas de amor que muestran púdicamente los hombros de la muchacha, cuya figura seguramente era más digna de ser mostrada, siempre tratando de conservar la censura "A" por motivos estrictamente taquilleros.

El amigo Héctor Concari formuló una hipótesis sobre el sentido global de la película que no podemos dejar de mencionar. Sugiere Héctor que el Western de los años 70 no sólo tomó partido abiertamente por los indios, sino que también su discurso intentó relacionar la situación histórica presentada con la actual y, Vietnam mediante, expresaba más o menos claramente que "He aquí lo que hicimos entonces y continuamos haciendo ahora". El discurso de Kevin Costner, al contrario, parece decirnos: "Esto es lo que hicimos. Capítulo cerrado. No pensemos más en ello".

Citamos esta intepretación sobre todo por la forma como relaciona dos momentos históricos bien definidos en la evolución de los Estados Unidos del siglo XX (la crisis de fines de los 60 y principios de los 70, y la era Bush) con dos actitudes ideológicas ampliamente generalizadas en su tiempo y opuestas entre sí. Por este motivo, es una buena ocasión para enriquecer nuestro planteamiento con una pizca de historicismo, siempre tan necesario en estos días. La del sudeste asiático fue una guerra perdida que originó un cuestionamiento de relativa profundidad en y hacia la sociedad norteamericana. La guerra del Golfo Pérsico fue inventada y ganada, entre otras cosas, como una revancha y para demostrar que "no habrá más Vietnams". Por eso, aunque los estadounidenses están cada vez peor (el desempleo, los problemas de y entre las diversas minorías y las familias sin techo lo demuestran), se sienten felices de haber ganado la guerra y porque tienen una Industria Cultural encargada de recordárselo. El cine de la era Bush comienza con **Danza con Lobos**. Todos sabemos que el próximo paso será la exaltación de su vergonzosa victoria.

María Gabriela Colmenares

DANCES WITH WOLVES. Estados Unidos, 1990. Dir.: KEVIN COSTNER. Prod.: K. Costner, Jim Wilson; Bonnie Arnold (asoc.); Jake Eberts (ejec.); para Tig Productions y Majestic. Guión: Michael Blake de su propia novela. Fot.: Dean Smler; John Huneck, Philip Pfeiffer (2a. un.). Mont.: William Hoy, Stephen Potter, Chipo Masamitsu. Dis. prod.: Jeffrey Beecroft. Dir. art.: William Ladd Skinner. Dec.: Lisa Dean. Ef. esp.: Robbie Knott (jefe). Más.: John Barry, Peter Buffet. Vest.: Elsa Zamparelli, Birgitts Bjerke. Maq.: Frank Carrisosa (jefe). Tít.: Matsuno Design Group, Cinema Research Corp. Son.: Robert Fitzgerald (dis.); Hari Ryatt (sup. mezcla). Cons. técn.: Cathy Smith, Larry Belitz. Coord. dobles: Norman L. Howell. Int.: K. Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd Red Crow Westerman, Tantoo Cardinal, Robert Pastorelli, Charles Rocket, Maury Chaykin.

CYRANO DE BERGERAC

Está a punto de iniciarse la presentación de una conocida obra de teatro. El público espera ansioso la aparición del primer actor, especialmente, porque sobre su cabeza pesa una dura amenaza hecha por el jefe del ejército gascón: Cyrano de Bergerac. Mientras tanto, el autor recrea la sociedad de mediados del siglo XVII, y todo ello funciona como constante recordatorio de los motivos de la espera: está por llegar Cyrano de Bergerac, el jefe de los gascones. Al mismo tiempo, dos hermosos jóvenes cruzan sus miradas, Roxane y Christian tratan de establecer contacto mientras el pueblo continúa a la expectativa: está por abrirse el telón; está por llegar Cyrano de Bergerac. Finalmente sube el telón, sale a escena un personaje gordo, desagradable y de entre las sombras surge la voz de un hombre recordándole su amenaza. La voz del hombre repite varias veces su advertencia, y finalmente, desde un palco oscuro, espada en mano, surge el esperado Cyrano. Tras un enfrentamiento verbal con el actor, Cyrano lo ataca y lo obliga a dejar la escena bajo las protestas del público; enseguida viene un nuevo enfrentamiento, un intenso duelo de espadas, y la escena cambia: Cyrano, más tranquilo, conversa y reflexiona en medio de la oscuridad. Es aquí, en estos ambientes con poca luz, donde está la clave principal de la película y uno de los posibles hallazgos de Jean Paul Rappeneau al enfrentar, por enésima vez, una versión cinematográfica de la archiconocida obra teatral **Cyrano de Bergerac.**

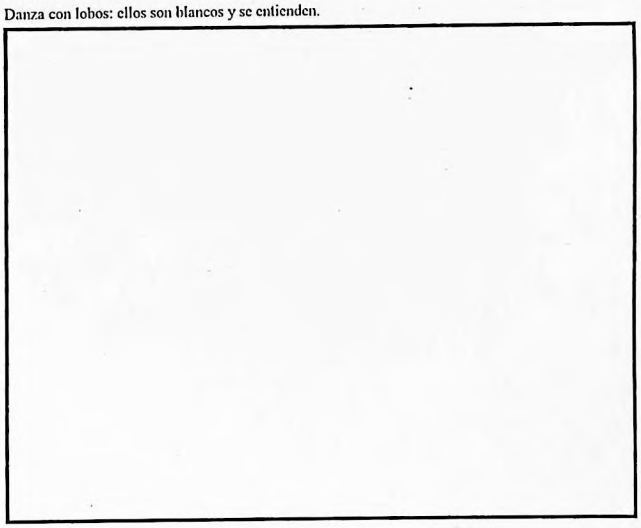
En sus dos primeras apariciones Cyrano está rodeado por la oscuridad. No porque sea un hombre perverso, pongamos por caso, sino porque no le gusta ser visto; porque prefiere ver sin sentirse observado. De esto nos deja constancia en su diálogo, al referirse a su amor por Roxane, y a su temor a ser visto por ella como un ser desagradable debido a su insoportable defecto. Esto, como aporte a todo lo que se ha hecho y dicho sobre el personaje recreado por Edmond Rostand, puede ser interesante, y aunque como recurso se explota en un par de secuencias más –durante la famosa declaración de amor de Cyrano, oculto por la sombra y la vegetación, tomando la apariencia de Christian, momento primordial en el desarrollo de la obra, y al final, cuando acepta la verdad ante su amada en pleno anochecer –, esta posición va perdiendo fuerza según se va exaltando la imagen heroica de Cyrano.

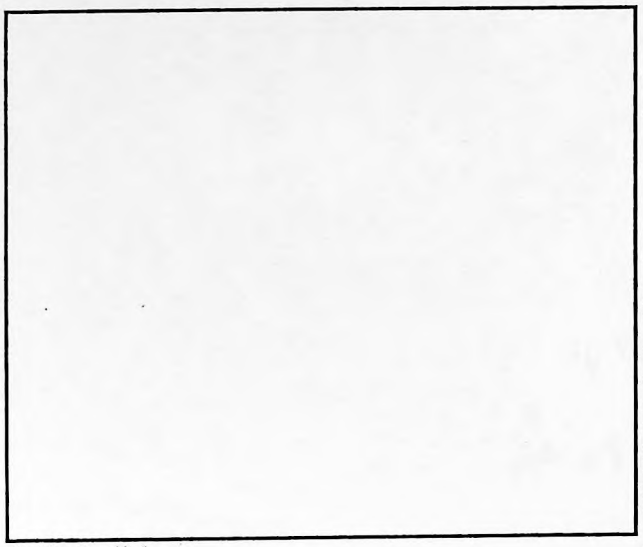
Probablemente es aquí donde reside el error del director. El drama de Cyrano es su nariz, el feo aspecto que esta produce "perturbando del rostro de su dueño la armonía", siendo él, precisamente, un amante de la belleza. Por otro lado, cultiva y aprecia el don de la inteligencia y finalmente, ama a Roxane, bella, mas no muy brillante aun cuando sus admiradores digan lo contrario. Todo esto, obviamente, atenta contra sus aspiraciones y, por ende, contra su estabilidad.

En cuanto al personaje real, Hector Savinien Cyrano de Bergerac, vivió poseído por un espíritu verdaderamente romántico. Es por ello que se hace mosquetero, y de allá que pueda imaginar los más inverosímiles viajes y hazañas: un viaje al imperio de la luna, otro al imperio del sol. Si, además, Rostand le coloca esas características físicas y ese amor desenfrenado por la más bella de las **précieuses,** como buen romántico su espíritu debió estar profundamente atormentado. De ahí su obsesión por la oscuridad, por los escondrijos en los cuales se desarrolla parte de la película.

Pero este tormento amoroso, como decíamos antes, se disuelve en otras instancias. En primer lugar, en el heroismo. Si bien Cyrano se plantea ser el mejor en todo, y se niega a vivir apegado a normas y reglas para así poder alcanzar la libertad –nuevamente el romanticismo–, dándole a su figura ese carácter guerrero, todo esto no es más que un medio para guardar las apariencias y ocultar su verdadero punto flaco. Cyrano, en la versión de Rappeneau, pierde su configuración humana para dar paso a la figura del héroe. Cyrano es mostrado por Rappeneau, y considerado por sus contemporáneos, todopoderoso. Ya no es el hombre débil y atormentado que se escuda tras una falsa apariencia de valentía, es el héroe que, además, puede experimentar sensaciones humanas. A todo esto, se le agrega una imagen repetida varias veces en el filme: la del niño que lo observa admirado, creando así un carácter ambiguo, exaltando, por una parte, al héroe, y por otra tratando de destacar su humanidad. Es por ello que no nos asombra su triunfo al enfrentarse él solo contra cien hombres a pesar del modo como está filmada la secuencia –entre brumas, con filtros, y cámara lenta–, creando de nuevo ambigüedad en torno a la concepción que el autor posee del personaje. En segundo lugar, su nivel superior y su aguda inteligencia –si es que en este caso no resultan una sola y misma cosa–, le permiten sacrificarse y ser leal a

Danza con lobos: ellos son blancos y se entienden.





¡Par Dieu, Deparbleu!

la causa por la cual se sacrifica. Esto no es malo. El problema es que todo está planteado en términos demasiado masculinos. Cyrano no traiciona a Christian, su rival; pero se traiciona a sí mismo al negarse su posibilidad de amar, y traiciona a la mujer que ama al mantener el engaño durante quince años.

Probablemente ésta era la visión del mundo expuesta por Rostand. Es bien cierto que para el romanticismo, sacrificio y lealtad eran considerados cualidades masculinas y muestras de hombría, pero la versión de Rappeneau subraya este aspecto aún cuando su punto de vista debió estar más apegado a nuestro siglo y, por tanto, ser más moderno y global. Esto resulta claro si, además, pensamos en el personaje de Roxane.

Decíamos antes que ella no es una mujer inteligente a pesar de lo expresado por quienes la rodean y la desean. Así está expuesto por Rappeneau, y problablemente ésa era la intención del dramaturgo. Roxane es considerada una **precieuse**, es decir, una hermosa y noble dama; con ciertos intereses culturales –pudo haber ejercido el mecenazgo, por ejemplo, lo que no quiere decir que entienda de arte–; snobista, pero como tal apegada a los valores más tradicionales; frívola, vanidosa y debido a su "experiencia", astuta; además, costosa a la hora de ser cortejada –por algo el Barón de Guiche logra sostener todo ese juego con ella–. Sin embargo, a pesar de las alabanzas de Cyrano y demás aspirantes a su amor, resulta poco observadora y nada sensible ante la posición ocupada por su horrible enamorado. Todo esto se encuentra acertadamente colocado en la versión de Rappeneau: el modo nada ingenuo en que manipula al Barón o el ridículo **performance** al cual asiste demostrando así sus intereses culturales –performance que por otra parte sirve de prólogo y marco a la declaración amorosa de Christian-Cyrano–, pero también subraya las cualidades de Cyrano antes mencionadas como sinónimos de virilidad, o como cualidades inherentes al varón.

Christian, por su parte, no hace más que destacar estas proposiciones. Al contrario de Cyrano, es hermoso y nada brillante. Su belleza lo hace superior, su poca inteligencia no lo disminuye. Al contrario, cuando llega a conocer su situación, y se da cuenta de que Roxane aprecia en él justo aquello que no posee, se suicida. Pero no solamente se suicida, su muerte es el sacrificio con el cual paga al amigo; la inmolación que limpia su conciencia; el acto de lealtad que lo hace digno ante nuestros ojos, y por ende ante el propio Cyrano. Es nuevamente un pacto entre amigos, una cuestión de honor resuelta entre hombres.

Lo cierto es que ya para estas alturas, el drama amoroso de Cyrano, conflicto central de la obra y personaje principal del filme, ha ido dando paso a un problema de lealtad y honor con mucho más peso del otorgado en la obra teatral. De aquel hombre que vivía en las sombras, atormentado por sus miedos e inseguridades pese a ser el espadachín más temido de Francia, queda muy poco, y ahora se dirige hacia la luz siendo fiel a un amigo, manteniendo una promesa hasta el día de su muerte, y resignándose a jamás manifestar sus deseos a la amada Roxane, a quien sus escritos, finalmente, la han hecho una mujer sensible y, por tanto, capaz de apreciar algo más que la belleza externa de Christian. Pero también gracias al sacrificio, en esta versión, Christian adquiere esa belleza interior que nadie –salvo Cyrano– ha sabido ver en él.

Lo demás, y precisamente aquello que le da un tono algo más moderno a este **Cyrano de Bergerac**, es la capacidad del autor para mostrar y jugar con la sociedad del momento: los contrastes entre el pueblo y la nobleza en el teatro; los poetas que sobreviven gracias a los pasteles de Ragueneau; la visión que de esos poetas posee su mujer; o los juguetes culturales que hacen las delicias de las **précieuses** y sus eternos acompañantes.

En cuanto al modo como Jean Paul Rappeneau enfrenta la puesta en escena y el manejo de los recursos propiamente cinematográficos, también hay aspectos que merecen ser destacados. Si bien la fotografía se esmera en el preciosismo, en ciertos momentos es sumamente sugestiva y funcional. Es el caso descrito al inicio de esta nota, con Cyrano perdido en las sombras hasta en su declaración de amor, el momento más importante de su trayectoria; realmente iluminado sólo en la escena de la pastelería, con la presencia de Roxane y las esperanzas de éste puestas en el posible amor de su prima. La escenografía, en ocasiones, resalta este aspecto con coherencia y precisión: el palco en el teatro; el río turbio y rodeado de grises edificaciones en la escena siguiente, donde Cyrano expresa verbalmente su drama; las columnas y los puentes que durante el día lo ocultan y separan de Roxane; los árboles, cumpliendo la misma función durante su declaración amorosa, y que en el plano final lo separan del espectador, son todos elementos en verdad destacables por significativos. Por otro lado, la puesta en escena le da un ritmo al filme muy peculiar, especialmente durante el famoso monólogo sobre la nariz, y en otra escena clásica, la del hombre de la luna.

Para finalizar, no está de más puntualizar que estas últimas apreciaciones podrían abrir el camino para aclarar las razones que, apartando la llamativa plataforma publicitaria utilizada para lanzar a esta película, han hecho de ella un fenómeno más cercano al acontecer social que al cultural. Porque, ciertamente, **Cyrano de Bergerac** tiene su gancho: para los europeos –siempre más exigentes–, la aparición de un clásico y de un nuevo mito del cine, Gerard Depardieu, a quien han llegado a considerar el nuevo Marlon Brando; y para los americanos, la grandiosidad de los decorados y de la puesta en escena: elementos con los que siempre nos ha obnubilado la industria de Hollywood. Lo cierto es que esta nueva versión de **Cyrano de Bergerac** termina siendo una película bonita, con actuaciones convincentes y una puesta en escena efectista, que demuestra el oficio de un director que hasta hace unos años sólo nos había dado subproductos. Ahora bien, como revisión de un clásico, como lectura moderna de un texto ya conocido, es muy poco lo que sugiere, por no desarrollar con audacia esa posible actualización y desechando así la interesante y siempre grata opción de ofrecer una visión actual de un drama que suele tener trascendencia universal.

Ricardo Azuaga

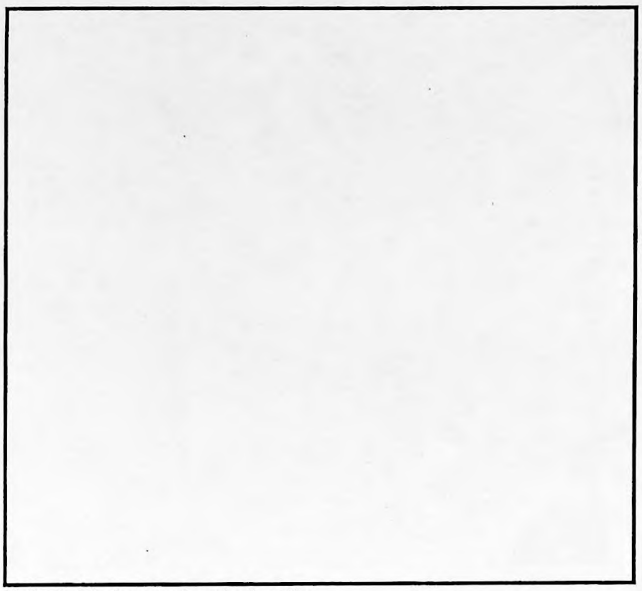
CYRANO DE BERGERAC. Francia, 1990. Dir.: JEAN-PAUL RAPPENEAU. Prod.: Michel Seydoux; René Cleitman (ejec.); para Hachette Premiere et Cie. / Caméra One / U.G.C. / D.d. Productions / Films A2, con asistencia financiera de Sofinergie, Club des Investisseurs, Centre National de Cinématographie. Guión: J.P. Rappeneau, Jean-Claude Carriere, de la pieza de Edmond Rostand. Fot.: Pierre Lhomme. Mont.: Noelle Boisson. Dis. prod.: Enzo Frigerio. Dir. art.: Jacques Rouxel (Francia), Tamás Banovich (Hungría). Ef. esp.: Georges Demetrau. Creación de la nariz de Cyrano: Michele Burke. Mús.: Jean-Claude Petit. Vest.: Franca Squarciapino. Maq.: Jean-Pierre Eychenne (jefe). Tít.: Euro-Titres. Son.: Jean Goudier (sup. mezcla). Coord. dobles: Michel Carliez. Int.: Gérard Depardieu, Jacques Weber, Anne Brochet, Vincent Perez, Roland Bertin, Philippe Morier-Genoud, Philippe Volter, Josiane Stoleru, Pierre Maguelon, Jean-Marie Winling, Anatole Delalande, Alain Rimoux, Louis Navarre, Gabriel Monnet, Francois Marie, Pierre Triboulet, Jacques Pater, Catherine Ferrau, Jerome Nicolin.

EL SILENCIO DE LOS INOCENTES

Buena parte del cine americano es amado u odiado por una única razón: su hasta ahora inimitable capacidad de hacer de la narración el tema último de su práctica. Llevando las cosas a un extremo se puede admitir, sin forzar excesivamente la barra, que poco importa que se trate de un policial, un drama o un western: lo que está en primer plano –siempre– es la fluidez del relato, la concentración en aquellos detalles que, al tiempo que revelan al espectador algo sobre los protagonistas, empujan la acción hacia adelante. Sin ir más lejos, todo el secreto –voluntariamente mal guardado– del cine americano está ahí, en esa insólita síntesis entre el interior de un personaje y las acciones que revelan ese interior en el puro plano de la experiencia visible y/o audible. No es extraño pues que este cine sea incapaz de trascender lo individual. De hacerlo, traiciona sus propios fundamentos y, para volver al principio, crea dos tipos de adhesiones: el de los que desean que el cine americano siga siendo como fue, y el de los que protestan porque no se atreve a ser distinto. Quedarían por el camino las excepciones que confirman la regla: **Tiempos modernos** de Chaplin sería el ejemplo más notorio seguido tal vez muy de cerca por **El ciudadano**, pero (hecha la ley, hecha la trampa), estos dos títulos distan mucho de ser ejemplos típicos de cine americano.

Estas reflexiones vienen a cuento con la visión de una película como **El silencio de los inocentes**[1] cuya trama haría de las obras completas del Marqués de Sade y Sacher von Masoch un poema para ser declamado en el té mensual de las damas de Pro vida. Una estudiante del FBI (Jodie Foster) es asignada al estudio del Dr. Anibal "Caníbal" Lecter (Anthony Hopkins), un psiquiatra preso por haberse comido a algunos de sus pacientes (seguramente morosos). Este estudio no es gratuito, en realidad el FBI anda detrás de la pista de "Buffalo Bill", presunto ex paciente del primero (Freud los cría y ellos se juntan) que en insólitos ataques de dermatofobia despelleja a sus víctimas después de tenerlas varios días secuestradas y antes de tirarlas al río que encuentre más cerca. De este disparate de difícil parangón el director arma con mano maestra un relato que entrecruza el vínculo de fascinación que el demente ejerce sobre la estudiante, la carrera homicida del loco que anda suelto y el progreso de la investigación en lo que merecerá ser recordado como uno de los policiales de la década. Pero lo que importa, lo que siempre debiera importar, no es el resultado final: es el cómo.

El estilo de Demme es muscular. Los primeros planos muestran a Jodie Foster pidiéndole a su cuerpo más de lo que éste puede darle en el campo de entrenamiento del Bureau. Este crispamiento es más que un pretexto para los títulos, es el sello de marca de la película. Los títulos se sobreimprimen sobre sus planos cortos que llevan a la estudiante a su asignación (¿su destino?). En la secuencia siguiente Foster es literalmente sumergida en el hondo pozo de la maldad humana: un breve plano de un automóvil en la noche, una entrevista con un obsceno director del manicomio y el descenso a la tenebrosa sección de máxima seguridad donde, sonriente y pausadamente sobreactuado, Lecter comienza a desplegar su genio. El truco del director está en que esta fascinación se extienda hasta el espectador. Lecter es más que un personaje, es el límite último del mal. En sus manos



El silencio de los inocentes: lo crudo y lo cocido.

cualquier objeto se transforma en un arma mortífera, por lo que debe ser encadenado o inmóvilizado antes de cualquier entrada en su celda. Peor aún es su capacidad de manipular la mente humana: el ex-psiquiatra puede conducir sin mucho esfuerzo a cualquiera al suicidio. Este encuentro de Frankenstein con Mabuse (sin ironía alguna) proyecta el film a un campo íntimo, en el que las acciones propias del thriller (una búsqueda nocturna en un depósito, un espectacular escape de una celda) no son más que catalizadores de la lucha de los protagonistas por derrotar a un mal omnipresente. De ahí que cada diálogo parezca un virtual duelo y que el terror se instale tan cómodamente en la sala. Porque en el fondo los recursos de Lecter son tan pedestres (tan humanos) que peor que su canibalismo real (al que Demme escamotea hábilmente del ridículo) es su canibalismo psicológico: el asimilar a su víctima (¿su paciente?) a su propia maldad. El universo no tiene otra salida porque para capturar al demente que está suelto no hay más remedio que seguir el mapa que Lecter traza, aceptar su juego e involucrarse en un ejercicio perverso. La cámara de Demme es implacable, siguiendo a sus personajes en planos cercanos, aprisionándolos dentro del cuadro y sólo dejando respirar al espectador en los breves momentos en que con flashes casi de noticiero se nos informa de la progresión de los dispositivos policiales. Demme logra así la dimensión última del climax de un film de suspenso: no hay peor amigo del asesino que la unión de la oscuridad y la soledad de la víctima. Pero, cuando este obligado homenaje al género llega, lo que se explicita en la acción es lo que hemos sentido durante las dos horas anteriores: una pobre muchachita asustada que avanza a tientas en un laberinto en el que quien puede ver claramente es el verdugo que habita en él y no la víctima.

Pero volvamos al principio. ¿De dónde proviene el alto poder de fascinación de **El silencio de los inocentes**? La historia no va más allá de lo establecido para los films de terror, su villano es postulado como hiper-inteligencia, premisa que apenas si se demuestra en el film, los personajes secundarios (el psiquiatra jefe de la prisión, el asesino) con dificultad trascienden la oligofrenia y la trama obedece tanto a la lógica del género que tiene la gentileza de ahorrar, por obvias, las sorpresas que se encuentran en el camino. La fascinación del film reposa entonces sobre dos arcos fundamentales. En primer lugar la construcción de una imaginería en que los decorados, la ambientación, la iluminación, la utilería y el color ideados por el director de arte (Tim Galvin) y el diseño de producción de Kristi Zea logran substituir una profundidad sicológica voluntariamente ausente en beneficio de una narración sincopada y ferozmente comunicativa. Pero en segundo lugar este vacío de los personajes logra hacerlos mucho más eficaces dramáticamente. Abandonada toda verosimilitud, anulada toda posible densidad de caracteres, el director dispone de la libertad que da el moverse con convenciones del género y personajes que bordean el estereotipo. Su único interés está entonces en el estilo y en la narración llevados aquí al mejor de sus extremos: la fascinación por la acción.

Jonathan Demme es uno de los peores alumnos de Roger Corman –aquel productor de serie Z– cuya importancia en el cine americano crece con la estatura de algunos de sus pupilos (Scorsese, Coppola o Bogdanovich por citar algunos), que han superado largamente la etapa de aprendizaje. Tal vez por eso haya más cariño que oportunismo en esa fugaz aparición final de su mentor como director del FBI que entrega diplomas a los graduandos mientras Lecter anuncia que tiene planes para la cena, en lo que esperamos no sea el preámbulo de una secuela.

[1] "El silencio de los corderos" es el título literal y por cierto más revelador, de esta película y de la novela original de Thomas Harris. Una novela anterior –"Dragón rojo", que también tenía como protagonista al Dr. Anibal Lecter– fue llevada al cine en 1986 por Michael Mann con el título de **Cazador de hombres** (**Manhunter**). La reiterada traición de los distribuidores a los títulos originales nos obliga a hacer las aclaratorias –que no por importantes son menos fastidiosas– al pie de página.

Héctor Concari

El poder de fascinación de **El silencio de los inocentes** no es tan alto como pudiera parecer. La típica tensión del filme de horror se resquebraja continuamente por la reiterada recurrencia a los estereotipos del género. No hay invención ni en relación a los personajes ni en relación a la acción.

Los personajes son completamente esquemáticos. No hay ninguna reflexión sobre Hannibal Lecter, el psiquiatra canibal, y sólo se nos informa sobre su portentosa inteligencia (inteligencia = mal), que por lo demás no queda demostrada con hechos, ya que sus pseudo-crípticos mensajes son absolutamente banales. El Dr. Chilton, psiquiatra jefe de la cárcel de Lecter, el ser completamente idiota y maloso que debe terminal mal, en efecto se anuncia que será devorado en breve por Lecter. Jame Gumb, el otro loco asesino, no pasa de borbotear sobre su propia impotencia y su conflicto homosexual con las banalidades acostumbradas. Y Clarice Sterling, la joven aspirante a oficial del FBI, no es más que "la-hija-del-policía-muerto-en-el-cumplimiento-de-su-deber", que aspira a reivindicar la suerte de su antecesor haciendo carrera policial.[1] La trama misma ofrece pocas sorpresas, y obedece a la lógica del género. Clarice pide ayuda a Lecter, y descubre que conoce al asesino suelto. Al ser trasladado, Lecter escapa masacrando algunos policías. Clarice interpreta las pistas que le da Lecter y encuentra al criminal. Se plantea el duelo y Clarice vence. Final de fiesta, Clarice se gradúa en la FBI; Lecter se prepara a devorar a Chilton.

Por su parte, la inventiva en la recreación de los rituales típicos del "thrilling" también es escasa. La música premonitora del comienzo del filme, cuando Clarice trota en el bosque, no es justificada con nada, ya que la acción pasa simplemente al interior del cuartel. Cuando Clarice se queda encerrada en el depósito donde Gumb ha abandonado sus pertenencias, incluyendo parte de un cadáver, no pasa nada, ya que en la toma siguiente es rescatada sin que se haya explotado para nada el período durante el cual se quedó encerrada con el macabro hallazgo, tiempo víctima de una elipsis total, que refleja la completa inutilidad del recurso. La forma de la escapatoria de Lecter es totalmente previsible e inclusive al final, en el climax, cuando en la obscuridad el asesino sigue a Clarice, viéndola gracias a unos anteojos con rayos especiales, en tomas subjetivas, estamos, de hecho, en una escena vista decenas de veces en el cine de terror.

Pero donde el filme logra unos altísimos niveles de creatividad es en los decorados, la ambientación, la utilería, la iluminación, el color y en la construcción de una imaginería notable para el género. Y en este campo todo el mérito debe ir al director de arte Tim Galvin o al diseño de producción de Kristi Zea, ya que ninguno de los filmes anteriores de Demme (quien ha realizado ya numerosos filmes desde **Caged Heat** (1974), incluyendo su obra más conocida **Last Embrace** (1978), hasta **Something Wild** (1987), muestra para nada esta capacidad de invención. Es cierto que algunos efectos, como la celda de cristal de Lecter, parecen tomados directamente de otras obras, en este caso de una estampa de la serie "Eerasez l'infame" (1938) de Rudolph von Ripper, o se inspiran muy de cerca en cierto tipo de pintura naturalista-simbolista norteamericana (H. R. Giger, Larry Rivers, Gregory Gillespie, por ejemplo). Pero es justo reconocer que se da un nivel superior en la construcción figurativa y que el impacto visual es fuertemente emotivo. Por lo demás, redundaremos en señalar que el mundo expuesto en este film no tiene nada que ver con nuestro mundo real o imaginario, salvo en que comparte la admiración y el aprecio soterrado y no soterrado por una organización como el FBI, único referente con visos de realidad en esta excursión a la Arcadia contemporánea.

[1] El recuerdo de infancia, la matanza de los corderos, que Lecter logra hacer salir de la boca de Clarice, no pasa de ser otra pequeña historia, totalmente desligada de la personalidad de Clarice, que muy bien hubiera podido ser eliminada sin que nada se modificara en la construcción del personaje.

Alfredo Roffé

THE SILENCE OF THE LAMBS. Estados Unidos, 1990. Dir.: JONATHAN DEMME. Prod.: Edward Saxon, Kenneth Utt, Ron Bozman; Grace Blake (asoc.); Gary Goetzman (ejc.); para Orion Pictures y A Strong Heart / Demme. Guión: Ted Tally de la nov. de Thomas Harris. Fot.: Tak Fujimoto. Mont.: Craig McKay, Lisa Bromwell. Dis. prod.: Kristi Zea. Dir. art.: Tim Galvin. Dec.: Karen O'Hara. Ef. esp.: Dwight Benjamin-Creel. Mús.: Howard Shore; J. S. Bach (extractos). Vest.: Colleen Atwood. Maq.: Allen Weisinger; Carl Fullerton, Neal Martz (cf. esp.). Tít.: R. /Greenberg Associates. Son.: Skip Lievsay (dis.). Cons.: John E. Rawlins, Sally Love (entomología); Walter "O.J." Oggier (policía). Coord. dobles: John Robotham. Int.: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn, Ted Levine, Anthony Heald, Lawrence A. Bonney, Kasi Lemmons, Lawrence T. Wrentz, Frankie Faison, Don Brockett, Frank Seals Jr., Stuart Rudin, Masha Skorobogatov, Jeffrie Lane, Leib Lensky, Red Schwartz, Jim Roche, Brooke Smith, James B. Howard, Bill Miller, Chuck Aber, Gene Borkan, Pat McNamara, Tracey Walter, Kenneth Utt, Dan Butler, Paul Lazar, "Daria", Adelle Lutz, Obba Babatunde, George Michael, Diane Baker, Roger Corman.

Redacción: Ricargo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine Oja es de Bs. 10.00**. La suscripción por 10 números es de US$8,00 para América Latina y de US$15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.